



# Xin shi yu xiandai shi [New Poetry and Modern Poetry]

## Citation

Tian, Xiaofei. 2010. Xin shi yu xiandai shi. [New Poetry and Modern Poetry.] Xinshi pinglun 2(2010): 75-80.

## Permanent link

<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:11130562>

## Terms of Use

This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Open Access Policy Articles, as set forth at <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#OAP>

## Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available.  
Please share how this access benefits you. [Submit a story](#).

[Accessibility](#)

## 新诗与现代诗

田晓菲

《新诗评论》就新诗与欧洲浪漫主义诗歌发表系列文章，编辑希望我也来谈谈自己的看法。从这个问题出发，我希望提出三个观点。

第一个观点，就是二十世纪中国新诗人拿来的浪漫主义，从时空上来说都是有局限的。

从时间上来看，这一拿来的浪漫主义没有历史。欧洲的浪漫主义运动是对工业革命和启蒙时代的反动，其中一个重要的主题是对中世纪的想象建构，而对浪漫主义运动产生了极大影响的歌德又是魏玛古典主义运动的重要成员。因此，发生在特定历史时刻的浪漫主义文学不仅和之前的启蒙时代密切相关，而且和更为久远的过去也就是欧洲的古典时期文化、中世纪文学与文化有着千丝万缕的关系。二十世纪初期的中国新诗人对浪漫主义文学的接受，并未深入这些复杂的传统，而是偏向于停留在浪漫主义诗歌的本身。

从空间上说，中国新诗人借鉴的浪漫主义诗人以英、德、法三国为主，而这三国的浪漫主义诗人和作家里则又以“名家”为主，这便大大缩小了浪漫主义文学的范围。比如说苏格兰诗人麦克法逊（James Macpherson）发表于十八世纪中期的“奥西安”组诗，是浪漫主义文学的先声，对歌德、司各特都产生了很大影响；西班牙浪漫主义诗人埃斯普隆塞达（José de Espronceda）和索里利亚（José Zorrilla y Moral），葡萄牙作家加雷特（Almeida Garrett），也都没有在中国新诗人对浪漫主义文学的接受中占据显著的地位。

这里要说明的是，诗人和诗歌研究者的角色不一样。当然可以一身而兼二任，而且这种兼任十分常见，但是，作为诗人，可以任意“拿来”而不问，这是创作者的自由；作为研究者，却必须应该清楚诗人拿来的是什么、为什么拿来这些而没有拿来那些、拿来后又是如何加以利用的。具体来讲，就是要知道欧洲浪漫主义诗歌的思想背景、历史渊源和整体风貌，了解浪漫主义在欧洲不同国家的不同表现。

这要求新诗研究者在空间广度和时间深度两方面加强对欧洲文学传统的了解。这一点不容易做到，究其原因，和中国高等教育的机构体制、学术界的风气以及整体文化风气有关。具体来说，近年很多大学的外文系都越来越向“外语系”靠拢，重点转向语言教学而不是文学研究。虽然中国的一些大学有很好的外文系而且这些外文系有水平很高的外国文学学者，但是几所大学、数位学者，难以构成全国范围的学术领域。在很多高校里，语言教学偏重于实用，对于阅读该语言的文学作品，尤其是古典文学作品，未必有任何帮助，而且，甚至未必涵括主要的欧洲语言，遑论古典语言如拉丁文。一国的政府重视自然科学、社会科学超过人文学科，这似乎是举世皆然的现象，但在中国的人文学科研究里，“国学”受到的重视、分配到的资源，又远远超过了外国文学。外文系和中文系之间，往往缺乏有意识的学术联系与合作。国内的比较文学专业又往往设在中文系，比较研究总是要在中国文学和某一外国文学之间发生，要想只进行英、法、德三国文学的比较研究，或者只

进行日本、韩国文学的比较研究，从学科机构体制方面来看似乎就无法可办，这与国外大学比较文学系的结构理念十分不同。然则不但中国新诗的学者和批评者非常需要和外国文学研究者开展学术上的交流往来，中国也必须重视和加强对世界文学传统的翻译和研究，而不是仅仅把注意力放在区区几位英、美、德、法的浪漫主义、现代主义诗人以及诺贝尔文学奖得主的身上，或仅仅因为一个国家出了一位诺贝尔奖得主才开始对其现当代文学发生一点兴趣。

中国新诗人对浪漫主义的接受虽然如上所述有其局限，但除了浪漫主义之外，二十世纪前半的新诗人在总体上受到的文学影响是相当混杂和丰富的，这些文学影响，并不限于浪漫主义和现代主义诗人，而包括更早的但丁、莎士比亚、弥尔顿以及英国玄学派诗歌，也包括中国古典诗歌传统。只不过到了后来，新诗人的兴趣反倒更多地被现代主义诗歌所吸引，就连浪漫主义也已经被视为上古遥遥了，因此《新诗评论》发表文章对新诗与浪漫主义之间的关系进行评议，对回顾新诗的发展历史很有帮助。对中国古典诗歌的兴趣和了解，近半个多世纪以来，更是少而且浅，在很多情况下，不仅远不如对英美现代派诗歌的了解，而且古代文学经典的范围也变得越来越小，有时甚至就停留在中学语文的水平。这一方面是教育体制造成的，另一方面则是古典文学研究者的责任。这是本文希望谈到的第二点想法。

这里可以引用冯至在二十世纪五十年代说的一段话。在这段话里，他谈到包括“文艺工作者在内”的“广大群众”里有不少人对古典文学“有迫切的要求要认识它，但是由于语言上的隔阂，并且这些遗产没有经过批判整理，他们面对它像是对着一座没有开发的矿山，明明知道里面有丰富的矿石，却无法使用，自己也不知道从何处下手。因此他们希望古典文学研究者赶快把这座矿山开发出来，使他们得以享用其中的宝藏。”<sup>1</sup>冯至提到“语言上的隔阂”，只是问题的一方面。另一方面，也是更难以克服的方面，是文化上的隔阂。从思想背景上来说，二十一世纪的中国读者与欧美现代主义的心理距离，恐怕比和六朝唐代贴近得多。

这里的关键问题在于，现代的古典文学研究界存在着所谓“文学研究”和“文学评论”的脱节，脱节本身就已是一个误区，而这个二元框架里的两个概念也各有其问题。所谓“文学研究”，也就是和清朝的朴学传统一脉相承的语文学、文献学考证，在古典文学研究中占据最为显著的地位。虽然这样的考证往往披着客观的面纱，以学术的高姿态出现，但是个中问题很多。因为和本文关系不大，所以不在此赘述。这样的研究，对于新诗人来说，对于文学爱好者来说，并没有很大意义。至于“文学评论”，则往往是和“审美”或“人生感悟”联系在一起的，但究其内容，要么就是以传统的眼光与词汇谈论作家的生平和人格——譬如提起陶渊明就是恬淡自然，提起李白就是浪漫豪放，提起杜甫就是忧国忧民；要么就是使用一系列陈旧而笼统的概念来描述作品，诸如境界阔大、瑰丽奇崛、含蓄秀美、情景交融之类。这样的评论不会加深我们对一首古诗的理解，不会改变我们对它的认识，难以让我们觉得这些文本除了是“自家的传统”之外，还是震撼人心的文学作品。这样的评论是对古典文学作为“文学”的扼杀，更如何能够作为现代与古典之间的媒介来激发诗人的灵感、从而把古典文学作为可以利用的文本资源呢。

<sup>1</sup> 《冯至全集》，河北教育出版社1999年版，第六卷，第197页。

和二十世纪初期相比，现在的古典文学研究者和现代文学研究者之间的差距与隔阂越来越大。现代学科的划分，研究传统的惯性，教育体制和文化风气的影响，日益导致了知识的割裂、批评概念和语言的分野，同处一个机构，却宛如两个世界。这不仅使得古典文学研究越来越脱离当代文化批评语境，而且，如上所言，会对新诗的写作间接形成负面的影响，更会对二十世纪初期新诗的研究产生冲击。

近年受到注意的诗人吴兴华是个很好的例子。吴兴华有很多佳作，他的诗深深得力于欧洲文学和中国古典文学。把吴兴华作为个案研究，不免产生几点感受，一是上个世纪的新诗研究往往把重点放在一些已被经典化的名家身上，象吴兴华这样的诗人最早在海外受到注意，然后才引起本土的关注；二是研究这些名家受到的文学影响，又多以十九和二十世纪的欧美浪漫主义和现代主义诗人为主，对十九世纪以前的欧洲文学传统关怀较少；三是古典文学研究和现代文学研究之间的隔阂，会影响到我们对一个象吴兴华这样的诗人的分析。

吴兴华的很多诗作曾经刊登在当时的杂志如《燕京文学》、《文艺时代》上。如果直接回到二十世纪初期的报刊杂志，进行文学的考古学探索，未必一定会发现很多宝贝，却可以对当世的整体诗歌面貌，做出更好的文化史观察。我听说，考古学家常常在考古现场把大批古时普通家用或者已有破损的碗碟瓶罐砸碎销毁，因为这样的碗碟瓶罐数量实在太多，销毁了，庶几可以避免登记、收藏的种种麻烦，其中只有造型优美、保存完好的器物，才得以进入博物馆的库藏；这其中又只有那些被视为具有高超艺术价值的精品，才有幸成为展览品，进入大众的视野。也许考古学家从实际出发而不得不如此，但是他们至少还有机会看到那些碗碟瓶罐，对一个时期的器物风格达到一种基本的认识。文学史的写作和研究，也应该建立在对普通碗碟瓶罐的了解上，不局限于博物馆里展出的精品，这样才可以有不同的眼光。

上面谈到的两点想法有一个共同之处，就是诗歌研究和诗歌写作都必须具有宽广的视野，突破种种狭隘的局限。这可以引申到我们对现代诗的定义上。本文希望提出的第三个观点，就是“新诗”不等于“现代诗”。

大量翻译介绍外语文本，外来文化对本土文化产生巨大影响，不是在十九世纪末二十世纪初才第一次发生在中国的现象，其首次出现应推早期中古时代。但是在早期中古时代，大量翻译为汉语的文本以宗教文本为主，它们虽然对中国文学产生巨大影响并且提供了丰富的资源，在传统中却从来没有得到过这样的自觉承认，也不被视为“文”的一部分，佛教文本更是和世俗文本完全隔离的。这一点和十九世纪的情况完全不同。十九世纪后期，外国文学第一次作为“文”出现在中国士人的意识里，虽然外语诗歌对中国诗歌产生影响还要等到二十世纪初期。这种情形在中国与异域的交往历史上却具有全新的意义：“文学”现在成了“中国文学”，和其他各国文学比肩并立，尤其是“新小说”，在现代化民族国家的建立过程被赋予特别的重任。然而如何把文学的悠长传统和“现代化”进行调和并非易事。和白话古典小说比起来，诗不仅是历来在文坛占据统治地位的文体，历史也漫长得多，形成更重的负担，因此，对五四一代说来，似乎只有让诗和传统决裂，否则不足以创立“现代诗”的身份，“新诗”于是应运而生。

五四的价值系统，近年来在现代文学研究界受到了重新检视。“新与旧”这样的二元对立框架，作为当时特定历史时期的意识形态模式，早已失去了它的有效

性。我以为现代旧体诗之所以重要，并不是因为所谓的“旧瓶装新酒”，须知“新、旧”本身的分别就已经陷入了过于简单的本质主义；也不是因为它产生多少佳作或者是否有能力产生佳作，因为任何诗体都有产生佳作的潜力，更何况“佳与不佳”的评判标准是具有历史性的。对于诗歌研究者来说，现代旧体诗的重要性，是理论上的重要性。

具体而言，我们应该把“现代汉诗”想象为一个以多元与杂糅为特点的空间。现代诗之所以“现代”，是因为新形式和旧形式同时并存，且新中有旧、旧中有新；而不是因为新形式代替了旧形式。一方面，新体诗并未“代替”旧体诗，只是我们很长时间以来从现代文学史话语和现代诗歌理论中驱除了旧体诗；另一方面，新/旧具有辩证关系，新诗是作为对旧诗的反动而出现的，它的定义是“否定式”的定义。也就是说，现代白话诗号称自由诗，一首诗一般来说可以押韵或者不押韵，可以包括任意数量的诗行，每一行又可以包括任意的字数，但是唯一不可以的，就是以五字或七字为一句写出押韵的四句或八句，因为那样就变成了旧体诗。所以“自由诗”是有前提、有条件的自由，它的前提条件就是与旧体诗“不同”。但是，从旧诗的角度来说，因为有了新体诗，旧体诗也不再是“诗”，而是“汉诗之一种”，它的写作也因为新体诗的存在而改变了。

“新诗代替旧诗”的理念，非但不能解释诗界的实际情形，而且仍然是五四时期“进步”与“进化”历史观的一部分。这种历史观深受欧洲十八世纪以来形成的“现代性”（modernity）话语之影响，如果继续沿用，会使自己继续在话语层次上处于从属地位。与其如此，不如把理论重点从时间结构转向空间结构，看到各种诗体的并存，正是中国现代诗的“现代性”之所在。而这样的看法，因为基于对中国本身文学传统的变迁和诗歌写作的实际情形所作的观察，庶几可以对于二十世纪的诗歌发展，做出更符合历史主义精神的解说。